

Orbis Tertius, 2001, IV (8)

Cultura y hegemonía de Ariel a *El payador* (o cómo hacer de la dura arcilla de las muchedumbres un elemento maleable de la política)

por Geraldine Rogers
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Las conferencias de El payador han sido habitualmente interpretadas como un gesto de rechazo hacia los grupos sociales inmigratorios. Sin embargo, en nuestra lectura, el gaucho prototípico diseñado por Lugones se corresponde menos con la noción de “pureza” cultural que tradicionalmente se le ha atribuido que con una figura cuya diversidad podía suscitar imaginariamente las identificaciones de sectores heterogéneos. El presente artículo señala en el texto una posición que, contra lo que Lugones hubiera deseado, no puede dejar de registrar la progresiva democratización social, tal como lo habían planteado ya otros intelectuales desde el cambio de siglo: Las multitudes argentinas (1898) de Ramos Mejía y Ariel (1900) de Rodó. La llamada “cultura popular” fue el material para elaborar las transformaciones para una política cultural, y con notables dosis de paternalismo, intentar reconstituir en ella el terreno de la lucha por la hegemonía. El payador registra indirectamente la existencia de un público amplio y heterogéneo, que no fue destinatario directo del discurso, Pero sí era el objeto imaginario de reforma cultural.

El problema de las mayorías: una pirámide enunciativa

En los primeros años del siglo XX las alternativas políticas elaboradas por la elite ante la diversidad cultural y el conflicto social fueron variables. El arco de posibilidades fue desde la exclusión de ciertos grupos y de sus producciones culturales hasta otras vías que implicaban la posibilidad de incorporar elementos diversos de la cultura que estaban comenzando a tener una fuerte presencia.¹ La sociedad argentina demandó la emergencia de distintos saberes y discursos (el de las ciencias sociales, el de las manifestaciones artísticas y “espirituales”) que contribuyeron a integrar ciertos elementos de “lo diferente”. Tulio Halperin Donghi detalla algunas de las razones por las que el nacionalismo más generalizado durante la primera década del siglo “no podía incluir componentes antiinmigratorios capaces de retardar la asimilación de los extranjeros en la comunidad nacional”, razón por la cual se diseñaron instrumentos “de incorporación antes que de exclusión”.² Por esto se diseñaron políticas culturales que tenían en su horizonte a grupos sociales amplios, en un intento de negociación para mantener a cargo de la elite letrada la dirección del proceso.

Las conferencias de Leopoldo Lugones en el Teatro Odeón (1913), que dieron lugar más tarde al libro *El payador* (1916), constituyen —tal como se ha señalado muchas veces— un gesto de rechazo radical hacia los sectores sociales inmigratorios. Sin embargo, también es

¹ Algunos estudios críticos sobre el periodo —un ejemplo de ello son los trabajos de Jorge Salessi— se detienen en los aspectos culturales excluyentes o de política represiva que operaron en ese momento, mientras que otros —como el libro de Zimmerman que citamos a continuación— señalan un factor distinto y a la vez complementario, sostenido tanto por sectores oficialistas como opositores, y qué respondía a rasgos de un liberalismo menos excluyente. Cfr. Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

Zimmerman, Eduardo. *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*, Buenos Aires, Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1995

² En 1914 cerca de un tercio de la población del país había nacido en el extranjero.

Halperin Donghi, Tulio. “¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)” en: *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, pp. 227-228.

posible leer una fuerte tensión interna en el discurso de *El payador*, si se ve allí un intento de incidir indirectamente sobre los grupos sociales mayoritarios en calidad de nueva audiencia cultural y política. En algún punto y en contra de sí mismo, Lugones registra cierta inadecuación en su desprecio a la “chusma de la ciudad”³ (*El P*, 3): entre 1913 y 1916 la “ralea mayoritaria” (*El P*, 2) —tal como la nombra en el prólogo— era ya un elemento omnipresente en el imaginario de todo intelectual que tendiera a la intervención política en la esfera de la cultura, y en tiempos de “lujurias del sufragio universal” (*El P*, 2) el rechazo absoluto a las muchedumbres comenzaba a resultar ineficaz. A partir de allí puede pensarse por qué Lugones concibió y puso en práctica algunas estrategias neutralizadoras cuyo objeto principal era amortiguar las consecuencias de un avance incontenible. Cuando ya no era posible negar la necesidad de algún tipo de consenso, la llamada “cultura popular” fue el material para elaborar las transformaciones para una política cultural, y con notables dosis de paternalismo, intentar reconstituir con ella el terreno de la lucha por la hegemonía.⁴ Ciertos rasgos populistas del discurso de Lugones se explican por el intento de ofrecer a la hipotética audiencia amplia hacia la que busca expandir su proyecto, la sensación de participar en un sistema que los incluye y reconoce.

Como programa de política cultural, las conferencias de Lugones permiten pensar en dos niveles de destinatarios: en primer lugar, la audiencia restringida que lo escuchó en el Odeón y a quien estaban dirigidos directamente los discursos: un público selecto⁵ compuesto por miembros de la clase dirigente. En segundo término, un público más amplio y heterogéneo, que no fue destinatario directo del discurso, pero sí era el objeto imaginario de reforma cultural.

En *Ariel* de Rodó,⁶ texto muy divulgado e influyente entre la clase intelectual del ‘900, se ficcionaliza un escenario enunciativo vertical: un distinguido auditorio de jóvenes escucha en silencio las lecciones de Próspero: “Os hablo ahora figurándome que sois destinados a guiar a los demás en los combates por la causa del espíritu” (A, 50). La voz magistral —uno de cuyos núcleos es, como en *El payador*, el de la educación moral por la poesía— brinda enseñanzas a los miembros de la selecta minoría a fin de transformarlos en conductores de grupos sociales mayoritarios e incapaces de decidir sus propios destinos. Al final del libro, la propuesta de imitar a Ariel, que “dirige a menudo las fuerzas ciegas del mal y la barbarie, para que concurren, como las otras, a la obra del bien” (A, 57) se condensa en esta imagen en que el observador mira desde arriba a la multitud, y como miembro de la élite intelectual asume el papel de conductor y sembrador espiritual:

Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira al cielo, el cielo la mira. Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco, algo desciende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador (A, 56).

Como el Próspero de Rodó (6) Lugones imagina una posible pirámide jerárquica de enunciadores con la cúspide colmada por él mismo, revelador a su vez de las verdades de un pueblo campesino idealizado: “felicítome por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior” (*El P*, 188). La

³ Lugones, Leopoldo. *El payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991. Los números entre paréntesis corresponden a páginas de esta edición y se indican precedidos de: *El P*.

⁴ La noción de hegemonía implica la de una constelación de fuerzas nunca estable, qué debe reformularse permanentemente para mantenerse, ya qué si bien por definición siempre es dominante, nunca lo es de manera definitiva ni absoluta: puede ser resistida, cuestionada, reafirmada.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 129-136.

Hall, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’” en: Samuel, Raphael (comp.). *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1984.

⁵ Como ha sido señalado muchas veces, concurren a escuchar las conferencias —entre otros— el presidente Roque Sáenz Peña y sus ministros.

⁶ Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976. Los números entre paréntesis corresponden a páginas de esta edición y se indican precedidos de: A.

delimitación de un espacio privilegiado de enunciación para el escritor es una constante con variaciones en la obra de Lugones: según señala María Teresa Gramuglio, al analizar la sucesiva reformulación de imágenes de escritor desde los primeros textos hasta los últimos, el autor muestra su persistente interés en construir una poderosa imagen que legitime su colocación tanto en el espacio literario como en el espacio social.⁷

En El payador Lugones construye un espacio enunciativo amplificado para su propia voz, con el fin de propagarla desde el limitado recinto del Odeón con su público selecto hasta el casi ilimitado espacio de la patria, ocupado por la heterogénea e inculta muchedumbre urbana presente en el teatro de la representación política.⁸ Es allí, en ese escenario amplificado de la nación donde Lugones busca ser, en el sentido dramático, un verdadero “realizador” de lo popular.

En un capítulo sobre Lugones⁹ David Viñas intenta verificar una unidad de significación que —interpreta— persiste del comienzo al fin de la vida y la escritura, y donde el suicidio final puede leerse como culminación de una falta de auditorio que varios críticos coinciden en señalar¹⁰ y que su propio discurso fue generando:

Su obsesión central —el niño reiterado y la elección fundamental de Lugones— tiene como epicentro *la grandeza* que enhebra por igual lo que se inaugura mediante la acumulación de una nomenclatura orográfica en *Las montañas del oro* allá por 1897 hasta encallar en todo eso que obviamente se va exclamando desde el título subrayado de *La grande Argentina*.

La incapacidad de Lugones para imaginar interlocutores que no fueran oyentes mudos replantea el conflicto entre quien se postulaba como “Poeta elegido” y el “Pueblo”, “inspirador, soporte real y concreto destinatario de sus obras y su pedagogía”. Según Viñas, sus apelaciones

⁷ Remitimos a los siguientes artículos para el tema de las imágenes de escritor, así como también para la relación entre éstas y el proyecto creador de Lugones en las diversas etapas de su obra:

Gramuglio, María Teresa. “Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor” en: *Hispanamérica*, n° 64/65, Año XXII, 1993.

Gramuglio, María Teresa. “Lugones: la coronación imposible”, *Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Homenaje a José Martí. Actas*, Universidad Nacional de La Plata, 1994.

Gramuglio, María Teresa. “Comienzos en fin de siglo: Leopoldo Lugones”, en *Orbis Tertius*, n° 2/3, Año I, 1996.

⁸ En *Culture and the State* Lloyd y Thomas señalan relaciones significativas entre política cultural, representatividad política y élite letrada que resultan útiles para comprender el lugar social que se atribuye a Lugones.

Lloyd, David y Thomas, Paul. *Culture and the State*, New York and London, Routledge, 1998, pp. 5-6.

⁹ Viñas, David. “Suicidio del escritor burgués: Lugones” en: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, pp. 70-71.

¹⁰ Noé Jitrik lo llama “la incomunicación egotista de Lugones”. Jitrik, Noé. *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960, p. 48.

María Teresa Gramuglio coincide al nombrarlo como “el solipsismo de una voz sin audiencia [...]”.

Gramuglio, María Teresa. “Lugones: la coronación imposible”, *Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Homenaje a José Martí. Actas*, Universidad Nacional de La Plata, diciembre de 1994.

Varios críticos acuerdan también al señalar una parábola de sentido que va del comienzo al fin de la escritura de Lugones. “La función simbólica de Lugones en el campo intelectual de los años veinte —la de ser el *magister arbitri* de la cultura argentina, el primer enunciator— se acrisola políticamente como redactor de la proclama revolucionaria [de 1930]. Pero podría afirmarse que esta instancia discursiva no está aislada en la escritura de Lugones y que sería posible explicarlo también desde su poesía”. Monteleone, Jorge. “El canto natal del héroe” en: Montaldo, Graciela (comp.) *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, pp. 164-5.

María Teresa Gramuglio señala “el fin del itinerario del héroe de la nacionalidad, la disociación definitiva entre el lugar imaginado y la respuesta social”. Gramuglio, María Teresa. “Lugones: la coronación imposible”, ob. cit.

al pueblo desde el comienzo portaban el fracaso por esa fuerte tendencia a hablar desde “las alturas”, pero además porque la multitud real que podría haberlo escuchado era objeto del desprecio de Lugones y nada tenía que ver con un “Pueblo” producido por la imaginación romántica.

Ahora bien, la valoración de las posibilidades y de los efectos concretos de un discurso en términos de incapacidad y de fracaso no nos impide considerar aspectos del orden de la estrategia a la que ese discurso se hallaba orientado¹¹ tal como hacemos a continuación.

Varios estudios ven en *El payador* más un nacionalismo excluyente que un paternalismo integracionista. Tal es el caso de uno de los trabajos de Jorge Monteleone, donde afirma que en ese texto Lugones crea: “un espacio ficticio de la identidad en la dicotomía de lo propio y de lo ajeno, de la genuina mismidad y del otro extranjero, a partir de la pureza idiomática.”¹²

Esta interpretación parece privilegiar la lectura del prólogo del libro y del Último capítulo. En el primero, escrito en 1916, Lugones ataca explícitamente a “la plebe ultramarina”; en la última conferencia denuncia “los injertos de palabras extranjeras”, entre otros excesos a que era sometido el poema de Hernández por desconsideración de los comerciantes libreros, y que debían generar según Lugones una urgente y prolija expurgación por parte de los sectores cultos.

Para Monteleone *El payador* constituye directamente un discurso “contra el proceso inmigratorio”.¹³ Esta lectura elimina ciertos componentes que operan en el texto y que implican un intento por parte de Lugones, e independientemente de los resultados, de imposter una voz que incorpore elementos de “lo popular”.¹⁴ Más allá del fuerte componente romántico del recurso al “Pueblo”, Lugones no podía ignorar las implicancias de esta apelación “ideal” a un año de la sanción de la Ley Sáenz Peña,¹⁵ que había otorgado entidad jurídica a las mayorías masculinas. El fundamento de autoritarismo y monologuismo que domina en el texto de *El payador* se combina con ciertas tomas de posición que lindan con las de un discurso populista, como el exhibido antiintelectualismo que lo lleva a atacar la “tiranía” del purismo lingüístico, contrastando con su propia postura en otros libros suyos, donde contrapone el “decir bien” de los sabios griegos al tartamudeo enrevesado de los bárbaros, equivalentes a “nuestro gringo”.¹⁶

Los vaivenes pueden interpretarse como el resultado de las tensiones que atraviesan el discurso nacionalista de Lugones: una “falla” que pone a la vista intersticios por donde la voluntad de coacción cede ante el intento de ejercer un poder sustentado en algún grado de

¹¹ En tal sentido, tomamos la sugerencia de Emilio de Ipola cuando escribe: “la forma y el contenido de las interpelaciones que, desde el principio, jalonan los discursos políticos pueden ser objeto, consciente o inconsciente, de estrategias y tácticas específicas. Ahora bien, esta misma posibilidad de ‘cálculo’ pone de manifiesto otra posibilidad, simétrica e inversa: la de que las interpelaciones planteadas por el emisor, y por lo tanto presentes en su discurso, no lleguen a destino, es decir, *fracasen* en sus efectos esperados o simplemente virtuales”.

De Ipola, Emilio. *Ideología y discurso populista*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983, p. 112.

¹² Monteleone, Jorge. “El canto natal del héroe”, ob. cit., p. 166.

¹³ Monteleone, Jorge, “El canto natal del héroe”, ob. cit., p. 166.

¹⁴ Eduardo Rinesi va incluso más lejos al ensayar la siguiente hipótesis: “En *El payador* queda definido lo central del dispositivo de enunciación del peronismo [...]. Perón —como antes que él Lugones— no habla simplemente ‘desde afuera’ del campo político, sino —y sobre todo— *desde arriba*”. Del mismo modo, Rinesi ya en *La Grande Argentina* (1930) un extenso y exhaustivo programa de gobierno que “anticipa, en su preocupación minuciosamente planificadora, las modalidades Intervencionistas” que el Estado “regulador” no tardaría en comenzar a asumir y que se consolidarían en el transcurso de las presidencias del General Perón. Porque no solo aparece allí una terminología que va anunciando nítidamente las preocupaciones que años más tarde recogería el peronismo (‘el derecho al Bienestar’, ‘salud del Pueblo’), sino que se termina de perfilar ese modo nítidamente ‘disciplinario’ de concebir la política que [...] encontraría su manifestación última en el minucioso ‘arte de la conducción’ peronista”.

Rinesi, Eduardo. “Las formas del orden (apuntes para una historia de la mirada)” en: González, Horacio; Rinesi, Eduardo y Martínez, Facundo. *La nación subrepticia*, Buenos Aires, El Astillero, 1997, p. 120.

¹⁵ La ley Sáenz Peña fue sancionada el 10 de febrero de 1912.

¹⁶ Lugones, L. *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 153.

seducción o consentimiento. Un viraje circunstancial y contradictorio, como intento de obtener cierta eficacia sobre las multitudes, que ya habían sido señaladas como objeto de una necesaria reforma alrededor de 1900, tanto por Ramos Mejía como por Rodó:

este burgués *aureus*, en la multitud, será temible, si la educación nacional no lo modifica con el cepillo de la cultura y la infiltración de otros ideales que lo contengan en su ascensión precipitada al Capitolio.¹⁷

Las oscilaciones de *El payador* sobre la cuestión de las mayorías pueden observarse en las contradicciones propias del texto, que postula en ciertas páginas la convicción aristocrática de que “la historia, en coincidencia con casi todos los pensadores, desde Aristóteles hasta Renan, demuestra que los mejores gobiernos suelen ser las oligarquías inteligentes” (*El P*, 42) y en otras concede que la democracia “es el proceso antecedente de la libertad” (*El P*, 104). Esto se relaciona con algo que señalábamos más arriba, y que Viñas expresó de esta manera: Lugones “contaba con dos tácticas que en el fondo son una sola: reducir y seducir. Hacia los otros fracasó con ambas”.¹⁸

En ese marco es posible reponer los núcleos de significación que están presentes repetidamente en *El payador*, evitando así la borrada de elementos contradictorios o su funcionalización en orden de una lectura más unitaria. Estos núcleos forman parte de un proceso de disputa por la hegemonía.

La integración como estrategia

Para algunos sectores de la clase dominante de entre siglos, la nación podía ser un compuesto de mundos diversos e integrables, en la medida en que se instaurara una hegemonía controlada por una elite político-cultural.¹⁹ Esta era la postura compartida por muchos de los intelectuales del momento, y puede leerse con diversas modulaciones en libros como *Las multitudes argentinas* (1898) de Ramos Mejía o *Ariel* (1900) de Rodó. Los siguientes términos de De Ipola constituyen una clara formulación para pensar este proceso:

Cabría incluso decir que lo que mide la potencialidad hegemónica de una clase es precisamente esta *capacidad articuladora*: *capacidad de integrar* en un todo relativamente estructurado interpelaciones de alcance y naturaleza diferentes, clasistas algunas, no clasistas otras.²⁰

El ambiente intelectual de la primera década del siglo se caracterizó por un sincretismo que involucraba elementos contradictorios, percibidos como susceptibles de compaginarse según conviniera a los requerimientos señalados por los cambios sociales.²¹ Rodó, en *Ariel*, parte de un aristocratismo fundado en lecturas elitistas como la de Renan, y sin embargo representa un caso de “arbitrio integrador (o yuxtapositivo)”²² al advertir la necesidad de efectuar una leve corrección de forma para importar el pensamiento de Renan a los países sudamericanos, ya que aunque la democracia sea la entronización misma de Calibán, producto

¹⁷ Ramos Mejía, José María. *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Lajouane, 1912.

¹⁸ Viñas, David. “Suicidio del escritor burgués: Lugones”, ob. cit., p. 74.

¹⁹ El siguiente artículo introduce elementos que permiten visualizar con más nitidez ese cameo de problemas: Terán, Oscar. “‘El payador’ de Lugones o ‘la mente que mueve las moles’ “. *Punto de vista* N° 47, Buenos Aires, diciembre de 1993.

²⁰ De Ipola, Emilio. *Ideología y discurso populista*, ob. cit., p. 103. Subrayado nuestro.

Con respecto a la categoría de “clase” De Ipola realiza la siguiente aclaración, que tiene la ventaja de ampliar la formulación que citamos arriba hacia otras categorías: “no todo conflicto o antagonismo ideológico es reductible a esta última: en nuestras sociedades existen formas de opresión (y de resistencia a la opresión) que no pueden ser identificadas con las contradicciones de clase” (p.73).

²¹ Real de Azúa, Carlos. “Prólogo a *Ariel*” en: Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*, ob. cit.

²² Real de Azúa, Carlos. Ob. cit. p. XX.

de la incesante agregación de una multitud cosmopolita, Rodó no deja de advertir que “*el espíritu de la democracia es, esencialmente, para nuestra civilización, un principio de vida contra el cual sería inútil rebelarse*”.²³ La mejor opción ante los hechos es entonces predicar que “el principio democrático puede conciliarse [...] con una *aristarquía* de la moralidad y la cultura”,²⁴ de manera que el desprecio hacia las multitudes se ve obligado a reformularse —por las presiones del contexto social y político— como propuesta dirigida a la elite cultural, que en adelante deberá contribuir al control del “costoso proceso de refundición.”²⁵

En este marco es posible interpretar el lugar de invenciones culturales como la del gaucho prototípico diseñado por Lugones en *El payador*, ya que en cierto sentido esta figura se corresponde menos con la noción de “pureza racial”²⁶ que encuentra Monteleone que con el concepto de “refundición” utilizado por Rodó.

Los atributos del gaucho —vestimenta, lenguaje— constituyen objetos semióticos a partir de los cuales Lugones muestra la diversidad de elementos culturales que componen la figura y, por lo tanto, una entidad que se diseña como arquetipo y que lejos de ser “pura” integra elementos de un imaginario que podía suscitar la adhesión de la heterogénea “plebe ultramarina”. En este sentido, *El payador* no constituye simplemente una impugnación del cosmopolitismo sino que pone en juego la duplicidad —voluntad de reducción e intento de seducción— que ha sido señalada por Viñas. La figura del gaucho “prototípico” es, paradójicamente, producto de una mezcla.²⁷

Los arreos del gaucho en *El payador* no solamente tienen una tradición “oriental” y “persa”, pasible de diluirse rápidamente en una universalidad que —como la “elegancia antigua” (*El P*, 31) de la mujer de la pampa— remite en una intemporal y abstracta noche de los tiempos. La descripción de las prendas del gaucho evoca por medio de la “analogía” o de la “herencia” los rasgos de un cosmopolitismo (andaluz, valenciano, asturiano, árabe, albanés, rumano, húngaro) contemporáneo al acto de enunciación:

usábase mucho el estribo asturiano [...]. Las anchas cinchas taraceadas con tafiletes de color, son moriscas y húngaras *hoy mismo*. Parecido origen atribuyo al “tirador”, cinto de cuero bordado o adornado con monedas, que *todavía* portan los campesinos húngaros, rumanos y albaneses. La influencia pintoresca de los gitanos pareceme evidente en estas últimas prendas (*El P*, 33).

²³ Rodó, José Enrique. *Ariel*, ob. cit. p. 25. Subrayado nuestro.

²⁴ Rodó, José Enrique. *Ariel*, ob. cit. p. 29.

²⁵ Rodó, José Enrique. *Ariel*, ob. cit. p. 47.

²⁶ En la nota 7 de su artículo, Monteleone (“El canto natal del héroe”, ob. cit. p. 179) cita a E. Rodríguez Molas en un estudio donde este último afirma que el problema de “la pureza racial” fue uno de los contenidos ideológicos del Centenario y que fue discutido por los intelectuales, entre los que se nombra también a José Ingenieros. Aunque se trata de un tema complejo, hacemos notar que la cuestión no fue tan compacta como se deduce de aquella nota al pie, donde se sugiere que se trató en todos los casos de una xenofobia antiinmigratoria, ya que existe una diferencia importante entre las nociones de “pureza racial” y la de “invención de una raza argentina” que se aluden allí.

En 1915 José Ingenieros, de origen italiano, pronuncia una conferencia en el Instituto de Cultura Popular titulada “La formación de una raza argentina”. Allí se trata la cuestión de la “raza argentina” como una mezcla programada de elementos predominantemente europeos, “una variedad nueva de las razas europeas blancas inmigradas al territorio argentino”. Ingenieros, José. “La formación de una raza argentina” en *Revista de Filosofía*, Año I, n° VI, Buenos Aires, 1915, noviembre.

²⁷ Lo que puede evocar esa mezcla, entonces, no es “la plebe ultramarina” atacada en el prólogo de *El payador* sino otra figuración de los inmigrantes, tal como son representados en las odas celebratorias del Centenario de la Revolución de Mayo. Allí, las familias trabajadoras “con su nidada de tiles gringuitos” se integran en el “crisol de razas”, “Simbolizando las alianzas nobles/ en las doradas tribus que escalona/ sobre el color indiano de las eras/ florece un juvenil rubio de Europa”. “Oda a los ganados y las mieses” (*Odas Seculares*) en: Lugones, Leopoldo. *El payador y Antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 347.

Un “compuesto” similar, de origen múltiple aunque controlado, puede advertirse en las formulaciones sobre el lenguaje, que no es en absoluto de una pureza incontaminada:

Cuando notamos que el lenguaje de nuestra campaña está formado por *diversos aportes* de todas las lenguas romanas, *refundidos*²⁸ de nuevo en un molde semejante al primitivo, esto nos revela que en el fondo de las pampas americanas realizóse en silencio, por acción espontánea de la libertad y de las tendencias étnicas, un gran esfuerzo de civilización. De un modo semejante, la democracia, que es la fórmula política del mundo actual, fue constituyéndose también en América (*El P*, 104).

Lugones encuentra en el viejo lenguaje gauchesco ciertos componentes de ese “mundo actual”: elementos portugueses, catalanes, gallegos, árabes, y gitanos que aunque carecen del ingrediente italiano —central en el proceso inmigratorio de 1900— resulta convenientemente cosmopolita y caracterizado además por notables rasgos de rudeza e “incultura”:

Nadie se ha ocupado de analizar comparativamente el castellano de los gauchos con las lenguas afines habladas por los europeos que formaron su ascendencia predominante; pero es seguro, y el lector va a apreciarlo en seguida, que las lenguas maternas de aquellos aventureros, más decididos por ellas cuanto más incultos eran, formaron casi enteramente su caudal (*El P*, 105).

Al exponer como fundante un proceso en parte análogo al contemporáneo —también de “refundición”— y celebrado en 1910 a propósito del Centenario, Lugones reafirma en *El payador* su intento de elaborar un proyecto cultural que contribuya al fortalecimiento de una hegemonía en riesgo, mediante una puesta al día que la mantenga como aún actuante, ya que su eficacia depende en gran medida de la capacidad de intervenir en el área de la experiencia práctica de sus posibles destinatarios y como parte de una formación cultural que debe ampliarse, incluir, formar y ser formada a partir de un área más amplia que parezca incluirlos. Lugones sabe que una política cultural eficaz no será la que se aferre a elementos arcaicos ajenos a la contemporaneidad. Por eso busca articular ciertos elementos de un pasado más bien remoto y por ello mismo suficientemente maleable, transformando lo que podría ser “arcaico” en “residual”. De esta forma retoma en *El payador* un núcleo de significantes ampliamente aceptados y difundidos en áreas muy extendidas de la sociedad argentina rural y urbana, criolla y extranjera: el multifacético núcleo criollista.²⁹ Así, Lugones explica a la clase dirigente, público selecto del Odeón, que un discurso puede “formar” a las multitudes cuando él mismo está “formado” por elementos que integran la experiencia cotidiana de aquellos a quienes se dirige.

De esta manera, intenta ser un proyecto de política cultural basado en la interpelación³⁰ de los individuos, como discurso que sale a la búsqueda de una audiencia a la que ofrecer la posibilidad de identificarse, un espejo donde encontrar elementos para la autoconstitución de los

²⁸ Al referirse a elementos “refundidos” y al “gran esfuerzo de civilización” con que se conformó a través de la historia ese proceso pasado de formación cultural, Lugones se expresa en términos del mismo campo semántico que utilizaba Rodó cuando en *Ariel* hacía referencia al “costoso proceso de refundición” que se daba en la actualidad y que debían dirigir los intelectuales. Rodó, José Enrique. *Ariel*, ob. cit., p. 47.

²⁹ Adolfo Prieto da cuenta de que el “núcleo criollista” no fue patrimonio de los argentinos “nativos” o de determinada clase social, sino que fue elaborado, puesto en circulación, consumido y permanentemente transformado por casi todos los sectores sociales de diversa procedencia. Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la afirmación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

³⁰ Utilizamos el concepto de “interpelación” en el sentido definido por Althusser, sin que esto implique la adopción del marco teórico althusseriano más allá de este punto. Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.

sujetos “nacionales”. Después de *La guerra gaucha* escrita “con el estilo más elevado posible”³¹ tanto que resultaba ilegible para quien no tuviera a su alcance un diccionario, es llamativo que en *El payador* se elogie la comprensibilidad del *Martín Fierro* y se ataque el virtuosismo de ciertos lenguajes literarios artificiosos y difíciles. Después del fracaso de aquella epopeya nacional, Lugones debía saber que toda búsqueda de consolidación hegemónica requiere del consenso, y que para ello sus operaciones culturales debían ofrecer, en un lenguaje comunicable, elementos de identificación.

El payador de Lugones propone transformar la mezcla indiscriminada en un “compuesto” elaborado por la clase intelectual y que, al sacar partido de las contradicciones presentes en las representaciones del imaginario social, sea susceptible de aprovechamiento político. Así, tal como antes la lengua de los incultos aventureros europeos de la época de la conquista se había fundido en el lenguaje gauchesco, gracias al papel mediador del intelectual de la élite —y más específicamente del poeta— lo rudimentario de la materia popular contemporánea a 1913-1916 podía ser también “espiritualizado por el arte”:

la materia es tosca; más, precisamente, el mérito capital del arte consiste en que la ennoblece espiritualizándola (*El P*, 132).

Lugones confió en que la base popular de la sociedad podía ser controlada políticamente por una oligarquía gobernante compuesta por el patriciado culto.³² La tradición diseñada recorta un pasado en que los gauchos aceptaban

el patrocinio del blanco puro con quien nunca pensaron igualarse política o socialmente, reconociéndole una especie de poder dinástico que residía en su capacidad urbana para el gobierno (*El P*, 40).

Una correspondencia análoga a la integración política entre pueblo y oligarquía es la que aparece en la representación de los sectores dominantes como mediadores entre lo local y lo nacional, entre lo nacional y lo universal, entre lo culto y lo popular. Así, en *El payador* se intercala la imagen de aquellos patrones que eran “maestros en las artes gauchas” al mismo tiempo que recibían asidua correspondencia del Senado, del presidente de la Nación o de Londres, que leían a Virgilio y a Lamartine en francés y frecuentaban el Teatro Colón para escuchar operas cantadas en italiano.

Lo culto y lo popular se integran en un compuesto signado por la frecuente ambigüedad de Lugones. Del mismo modo *El payador* remarca la hermandad —“el mismo corazón”— al mismo tiempo que la diferencia abismal de jerarquía entre el poeta anónimo popular y el poeta culto, cuya justificación se basa en una suerte de darwinismo poético:

El anónimo popular y el genio, tienen, al fin de cuentas, el mismo corazón, fuente de toda melodía; solo que el primero crea por instinto, y así su éxito depende de la selección natural; mientras el segundo asegura el triunfo a sus creaciones, con imponerles la ley superior de su inteligencia.

La educación de la sensibilidad y la eficacia práctica del ejemplo: una articulación de pedagogía y estética

Otra de las grandes oscilaciones que recorre de un extremo a otro la argumentación de Lugones, y que muestra la voluntad de integrar aspectos contradictorios, es la que se refiere a la combinación entre la “utilidad” del arte y el desinteresado “culto a la belleza”:

³¹ Lugones, Leopoldo. *La guerra gaucha*, Buenos Aires, Huemul, 1966, p. 28.

³² Terán toma el fragmento de *El payador* que se refiere a los patrones de estancia, blancos y cultos, para analizar el modelo de relaciones de poder implícito en el texto. Terán, Oscar. “‘El payador’ de Lugones o ‘la mente que mueve las moles’”, ob. cit.

La obra de arte pone al alma en estado de belleza, cuando por medio de su armonía peculiar consigue que aquella entidad sienta en si misma la unidad de la universal armonía; y esa emoción es un estado divino, [...] porque en su goce coinciden las nociones arquetípicas de verdad, belleza y bien, o sea la totalidad de la vida espiritual. [...] Cuando el artista nos la torna sensible, poniéndonos en estado de belleza, toda la vida arquetípica constituida por esos tres principios, preséntase simultáneamente a nuestro ser. Y en esos momentos de vida superior con que nos mejora, estriba la inapreciable *utilidad del arte* (*El P*, 19).³³

El payador presupone una teoría estética que permite la articulación entre lo bello y lo útil.³⁴

La poesía —tanto la gaucha como la de los griegos— tiene efectos concretos sobre lo real: espiritualiza, civiliza y nacionaliza tanto a los sujetos que la escuchan o la leen como a los asuntos de la vida cotidiana, a los objetos y prácticas de la experiencia de los que trata y a los que por obra de la imaginación logra “tornar símbolos”:

[Los objetos y accidentes de la vida cotidiana] espiritualizábanse, de tal modo, al contacto íntimo con el hombre; vale decir que resultaban civilizados por el numen poético y por la meditación filosófica, a la vez que fuertemente nacionalizados con dicha caracterización (*El P*, 56).

En *Didáctica*, Lugones recomendaba estimular en las escuelas la creación de sociedades literarias de alumnos, “con lo cual lo útil queda estrechamente unido a lo agradable”,³⁵ con el mismo método que en 1900 había señalado Rodó: “la enseñanza que se proponga fijar en alguien la idea del deber debe hacerla concebir al mismo tiempo como la más alta poesía”.³⁶

El campo de la estética se presenta como lugar de articulación armoniosa de distintas esferas,³⁷ aunque en *El payador* se insiste particularmente en la “función social de la belleza” y

³³ Subrayado nuestro.

³⁴ Esta articulación puede hallarse en un conjunto de textos europeos que, desde la formulación inicial de F. Schiller, plantearon el papel fundamental de la cultura estética en la formación del ciudadano. En *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1793-4) Friedrich Schiller transforma en programa explícito lo que en Kant estaba apenas esbozado. La propuesta es adoptada durante el siglo XIX por intelectuales tan diversos como Wordsworth, Coleridge y Mathew Arnold.

Tanto David Lloyd y Paul Thomas como Terry Eagleton analizan la función ideológica de este concepto de “cultura estética” y su papel en la convergencia que se va estableciendo durante el siglo XIX entre las teorías del Estado moderno y las teorías de la cultura. De tal convergencia —coinciden en señalar— emerge una política cultural profundamente pedagógica, en la que el ámbito de la estética se vuelve la forma misma de la ideología burguesa en la medida en que se postula como espacio neutral, autónomo y al margen de cualquier interés particular. De manera correlativa, la figura intelectual del esteta se propone como *persona exemplaris* capaz de representar al “hombre en general” en virtud de su cultivado “desinterés”. Con relación a esto Terry Eagleton señala que “nada puede ser menos inocente políticamente que la negación de lo político en nombre de lo humano”. Cfr. Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Buenos Aires, Aguilar, 1981. Eagleton, Terry. *The Idea of Culture*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 7. Lloyd y Thomas. “Introduction” en: *Culture and the State*, ob. cit., pp. 1-30.

³⁵ El estímulo a la creación de “instituciones literarias” por parte de los niños aparece tempranamente registrado en una nota de *Caras y Caretas* del año 1901 titulada “Una biblioteca fundada por niños”. Allí se informa sobre su creación por iniciativa de los hijos del Dr. José María Ramos Mejía en la casa de éste. Dice la nota “La institución no tiene por ahora más fin que fomentar la buena lectura entre sus asociados” y poner a su alcance gran variedad de libros “de estudio y entretenimiento”. *Caras y Caretas*, 12/10/1901.

³⁶ Rodó, José Enrique. *Ariel*, ob. cit. p. 17.

³⁷ Schiller, Friedrich. Ob. cit.

en el papel privilegiado del “arte por la vida” en oposición al “arte por el arte” (*El P*, 132),³⁸ como lo demuestra en su propia exposición, en que intercala imágenes poéticas con una clara función argumentativa, principio que había practicado ya anteriormente y de manera quizás paradigmática en las *Odas Seculares*, constituyéndose de esa forma en la poesía apoteótica del Centenario. De manera complementaria, la operación de Lugones en *El payador* desplaza del centro del campo intelectual a la figura del científico instaurada por el positivismo³⁹ y propone como predominante la del escritor-poeta.

Los griegos, cuya vida práctica fue tan completa, atribuían a los poemas de Homero más eficacia docente que a cualquier tratado de ciencia o de filosofía; y así dichos poemas formaban el principio y el fin de aquella cultura que les dio el dominio del mundo en todos los órdenes de la actividad humana (*El P*, 15).

Como parte del legado modernista, la esfera del arte pone en primer piano una sensibilidad que exige su puesto de privilegio basado en su capacidad de captar lo inasible por la razón. Al mismo tiempo, su propuesta es fiel a la tradición positivista al proponer al campo de la estética como una de las esferas funcionales al proyecto de organización nacional, y adjudicarle en ese contexto una eficacia docente. Las observaciones sobre el tema de la “sensibilidad” mantienen una doble acepción para este término: la “sensibilidad” como distinción/refinamiento que caracteriza a las almas superiores por un lado, según el criterio del modernismo⁴⁰ y la “sensibilidad” como disposición a reaccionar a los estímulos a la manera de los organismos inferiores por el otro, según el criterio del positivismo. Esta doble acepción conecta las propuestas de Lugones con las de su antiguo compañero en el Ateneo modernista, presidente del Consejo Nacional de Educación hasta 1912, y científico positivista José María Ramos Mejía. El interés común a ambos radica en la centralidad del concepto de “sugestión”, lo que deriva en proyectos de “educación de la sensibilidad” (*El P*, 52): la liturgia patria concebida para el espacio escolar en el caso de Ramos Mejía, la búsqueda de la “eficacia verbal” ordenada hacia determinados efectos en Lugones.

La muchedumbre “piensa por imágenes” había asegurado Ramos Mejía en 1898, aportando así los elementos para una nueva sociología de la lectura referida a un público poco culto e impresionable en el nivel de su sensorialidad.⁴¹ Lugones parte del mismo principio, lo despliega en su libro *Didáctica* (1910) y lo hace operar como presupuesto en *El payador*. En

³⁸ En este sentido su posición se acerca a la de Ricardo Rojas cuando éste señala los límites de la autonomía estética en las obras de los escritores argentinos, ya que “han debido vivir con la conciencia de que desempeñaban una función cívica”. Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. Los modernos, Buenos Aires, Losada, 1948.

³⁹ En 1915, dos años después de la exposición de Lugones en el Teatro Odeón y un año antes de la publicación en libro de *El payador*, José Ingenieros pronuncia la conferencia (que hemos citado antes) en el Instituto de Cultura Popular en la que aborda el tema de la “nacionalidad argentina” adoptando de manera explícita otras reglas de verosimilización, con una actitud opuesta que rechaza la estetización del asunto. La disertación comienza con estas palabras: “La verdad científica, en su grado menos imperfecto, aspira a poseer determinados atributos: claridad, método, sencillez. La oscuridad, el desorden y la complicación son sospechados de engaño y de error. Vuestra confianza podría creerse defraudada si oyeráis algo que vuestra experiencia personal no pueda comprobar. He omitido toda literatura, por tratarse de un tema expuesto a efusivas retóricas y a gratas divagaciones sentimentales”.

Ingenieros, José. “La formación de una raza argentina”, ob. cit.

⁴⁰ Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994. Jitrik, Noé. “El modernismo” en: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1967.

⁴¹ Según la educación propuesta por Ramos Mejía: “Sistemáticamente y con obligada insistencia se les habla de la patria, de la bandera, de las glorias nacionales y de los episodios heroicos de la historia; oyen el himno y lo cantan y lo recitan con ceño y ardores de cómica epopeya, lo comentan a su modo con hechicera ingenuidad, y en su verba accionada demuestran como es de propicia la edad para echar la semilla de tan noble sentimiento” (Ob. cit.).

1910 había planteado el predominio de las “sensaciones” relacionadas con el campo del lenguaje en los grupos sociales destinados a recibir los efectos del proyecto educativo, “los niños” y “el pueblo”:

La expresión del niño es inimitable para el adulto. Cualquiera que se proponga recordar una conversación de chiquillos, percibirá el obstáculo. Desde luego, el niño no hace literatura, ni siquiera gradúa los miembros de su narración. Tampoco puede decirse que cambie ideas al conversar. Solamente refiere sensaciones. De ahí su predilección por los cuentos; pero *de aquí también la dificultad para escribirle cuentos como a él le gustan. ¿Por qué entretanto, le agradan más los de la cocinera o el peón de campo? Porque el pueblo tiene un modo de contar y conversar análogo al suyo* (D, 252).⁴²

Gustave Le Bon, que había inspirado a Ramos Mejía en sus estudios sociológicos, había escrito que quien conociera el arte de impresionar la imaginación de las muchedumbres conocería también el arte de gobernarlas. De manera análoga, Lugones concibe y practica en *El payador* la articulación entre estética (como recurso a las sensaciones de la multitud) y utilidad, con una propuesta que confía en la eficacia del lenguaje y de lo simbólico. Además, pone en práctica su propia teoría al permitirse desplazamientos hacia la “literatura” en medio del ensayo, buscando crear una sugestión en los receptores del discurso para persuadir y enseñar.⁴³ Independientemente de sus efectos reales, el carácter argumentativo de la prosa poética permite pensar cuáles sedan, en el imaginario de Lugones, los efectos supuestos de su discurso: el encanto provocado sobre los oyentes del público que lo escuchaba en el Odeón (y que lo leería más tarde), miembros de la clase dirigente destinados a su vez a ejercer la sugestión sobre las multitudes en otro escenario enunciativo.

La articulación entre pedagogía y estética da lugar, al mismo tiempo, al concepto de verdad que sostiene Lugones en *El payador* y que difiere del sustentado por el realismo o por la ciencia. La verdad de la obra no tiene por qué coincidir con la realidad, porque la ley fundamental de la creación estética es que allí hay “no solo derecho, sino *deber* de sacrificar la realidad, que es la materia pasajera” (*El P*, 18-19). La “facultad poética por excelencia” consiste en “el descubrimiento de las relaciones trascendentales de las cosas” aproximadas por la metáfora. Se trata de “operaciones poéticas.” y procedimientos retóricos en los que “solo la *imaginación*, la facultad de crear *imágenes* ha podido producir ese resultado” (*El P*, 22). Esta libertad de la creación, que no admite verificación posible ni criterio de realidad con que se la pretenda, confrontar, no sería sino una consecuencia de la autonomía estética, si no fuera por el hecho de que la concepción de Lugones pretende para este campo un lugar jerárquico y una fuerte incidencia sobre otras áreas de la experiencia. Así, proclama una “utilidad docente” de la poesía (*El P*, 15) basada en que las creaciones son verdaderas, pero no al modo pasajero y circunstancial del enunciado científico, sino como una “revelación” o una “profecía” (*El P*, 17).

La propuesta se conecta con la de Ramos Mejía de manera evidente cuando en *El payador* Lugones preconiza una “educación de la sensibilidad” en la que la música tiene —

⁴² Subrayado nuestro.

⁴³ Citamos a continuación uno de los tantos fragmentos en que la “literaturización” de la prosa ensayística cumple una función sensibilizadora y por ello persuasiva. El párrafo cierra el capítulo “La poesía gaucha”: “Ah, quien no haya sentido la paz campestre en torno de un vivac pampeano, bajo la soledad que serena el alma como una música, y la Vía Láctea que describe la curva inmensa de la noche como una aparición angelical inclinada sobre una lira; quien no se haya estremecido hasta lo más hondo de su ser con aquella presencia de la eternidad descendida sobre el desierto, ése no sabe lo que es la poesía del infinito.

Iba si caminando la noche a paso lento por la hierba. Dijerasela, a la cabecera del peregrino, la aproximación prudente de una madre enlutada. Y cuando el alba venía con su caja de cristal que contiene para los mortales la belleza del mundo, el lucero solitario brillaba como la previsoras brasa doméstica, donde a poco encenderíase, triunfante, el fogón de oro del sol” (p. 64).

como las marchas patrióticas en Ramos Mejía— una utilidad a veces mayor que la lectura, subrayando la afirmación con un ejemplo del efecto que aquel recurso tenía sobre la sensorialidad del gaucho:

La vihuela gaucha, con su compungiva nota, fue determinando en el alma argentina una dirección espiritual hacia la vida superior que es la patria, así como la gota perseverante induce por la pendiente de las tierras el futuro manantial. Con esto, la música viene a constituir la verdadera enseñanza primaria... (*El P*, 52).

En concordancia con el tópico modernista de la equivalencia música/poesía, las estrofas sueltas de la poesía gaucha leídas por Lugones son un ejemplo de “eficacia verbal” y de un “poder de sugestión” (*El P*, 59), que hay que expropiar ahora en función de objetivos patrióticos⁴⁴ y desplegar en círculos sucesivamente jerárquicos de enunciadores:

Constituidas por una imagen o por la evocación de una escena que resultan centrales con relación a complejos estados psicológicos, su poder sugestivo es notable y su eficacia verbal sorprendente (*El P*, 59).

Según se desprende de algunos de los argumentos señalados, Lugones encuentra una aptitud didáctica en las formas estetizadas, y es por eso que rechaza la “lección directa de moral” (p. 160) que hace —según su opinión— a la segunda parte de *Martín Fierro* inferior a la primera, especialmente por los consejos, que resultan triviales y flojos por ser explícitos: “Hizo literatura de precepto y de epíteto, falseando la propiedad de expresión que es el mérito fundamental de sus personajes” (*El P*, 160). Un poder de sugestión mayor radica en cambio en la fuerza poética de la imagen ejemplificadora, que tiene otra eficacia:

La moraleja es la debilidad de la fábula; y cuando nuestro poeta hace moral con palabras, no con actos, renuncia a la eficacia práctica del ejemplo que constituye todo el sistema docente en la materia, así como al don más característico de su estética (*El P*, 173).

Tal es el caso, destacado por Lugones, del episodio de la cautiva, donde la buena acción del héroe es un ejemplo que queda en la memoria como una imagen inalterable, captada por una sensibilidad afectada por la imagen literaria. Ahí radica la “utilidad docente de la épica” (*El P*, 15), de acuerdo a principios que aparecían ya en *Didáctica* (1910):

...la literatura es un arte de sugestión, en el cual tanto vale lo que se expresa como lo que se calla, dándolo por sabido, o con el deliberado objeto de que el lector complete la impresión buscada: uno de los encantos de la lectura (*D*, 249).⁴⁵

A partir de estos fundamentos, ciertos enunciados de Lugones adquieren dimensiones programáticas: “la épica constituye un fenómeno nacional, más que un acontecimiento literario” (p. 57). La nueva audiencia necesitaba los símbolos que la literatura era capaz de producir mediante una operación al mismo tiempo estética y patriótica, y por ello fundamentalmente política. Se trataba de encontrar la modulación de una voz que sirviera para la educación y la conducción del pueblo, como lo había advertido ya Ramos Mejía a propósito de uno de los dirigentes que encabezaron el movimiento que mostró la crisis de la oligarquía en la década de 1890: en aquella ocasión la multitud se sintió “sacudida por la voz de aquel tribuno

⁴⁴ Sobre los usos letrados de la cultura popular: Ludmer, Josefina. “Del lado del uso” en: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 12 y ss.

⁴⁵ Subrayado nuestro.

inolvidable”, las muchedumbres seguían al orador “domesticadas por la palabra”.⁴⁶

Una posición sobre el idioma

La característica intelectual de toda nación civilizada, es su idioma nacional; no pudiendo recibir este nombre, sino el lenguaje hablado por *el pueblo* que lo constituye.
(*El P*, 102)⁴⁷

Lugones retoma este tema en diversas oportunidades conformando una *dicotomía* ambigua (popular/culto) que varía su sentido según las necesidades de la argumentación, y que a su vez se relaciona con otro par de conceptos: poesía/literatura. Las obras de los poetas populares —afirma— han inventado un nuevo lenguaje para la raza en formación. La creación de un idioma iniciada por los cantores hizo que se fuera formando otro castellano, especialmente por el hallazgo de nuevos modos de expresión, un idioma oral cuyos rasgos característicos eran la frecuencia en el uso de elipsis y metáforas fatalistas, así como la tendencia a las expresiones de una filosofía práctica.

Construye así en su exposición un campo semántico que hace corresponder a este lenguaje hablado, “expresivo”, “vivificador”, “espontáneo”, “vigoroso” y al que asocia con los términos “libertad” y “civilización democrática”. Por otro lado, diseña un campo constituido por los términos “esterilidad”, “tiranía”, “adornos retóricos”, “parálisis”, “dificultad”, que hace corresponder al “idioma literario” y “artificioso”, propio de “puristas” que aún defienden el “castellano paralítico de la Academia”, “fanático” y “absolutista”.

Lugones afirma, entonces, que existe un castellano de América (*El P*, 113) tal como lo había expresado ya en *Didáctica*: “El pueblo hablando y los escritores escribiendo son los autores del idioma” (*El P*, 248). En *El payador* afirma que el lenguaje de la campaña fue una creación en la que contribuyeron en gran medida los poetas populares, y que se forme) con los aportes diversos de todas las lenguas romances, lo que demostraría —dice— que esta forma de expresión es el producto de una civilización “democrática”. Significativamente, Lugones se empeña en demostrar por diversos medios —uno de ellos es el delirio filológico que le permite encontrar el origen de la palabra “canoa” en el latín— que el elogiado idioma gaucho cuenta con numerosos aportes universales de otras lenguas (celta, latín, árabe) exceptuando los idiomas indígenas, que no han tenido —según su interpretación— prácticamente ninguna influencia en el mismo.

Este particular “castellano de América” utilizado en la Argentina es abordado por Lugones en *El payador* con el objeto de reconstruirle una historia que lo legitime, incorporando o descartando determinados aportes lingüísticos según convengan al “fundamento diferencial de la patria”.⁴⁸

Lugones mismo subraya en la cita que da comienzo a este apartado que el idioma nacional consiste en la lengua hablada “*por el pueblo*” y escrita por los escritores. De esta forma, el rasgo populista de la operación se combina de manera particular con otros elementos argumentativos: al mismo tiempo que elogia el lenguaje popular-oral-gaucho del *Martín Fierro*, niega el valor de las obras que quieren ser patrióticas “escribiendo sistemáticamente en gaucho”,

⁴⁶ Se trataba de Aristóbulo del Valle. Ramos Mejía, José M. *Las multitudes argentinas*, ob. cit. p. 291.

⁴⁷ El subrayado es de Lugones.

⁴⁸ “[La poesía], al inventar un nuevo lenguaje para la expresión de la nueva entidad espiritual constituida por el alma de la raza en formación, echo el fundamento diferencial de la patria. [...] Por esto elegí simbólicamente para mi título, una voz que nos pertenece completa, y al mismo tiempo define la noble función de aquellos rústicos cantores.

Conviene, no obstante, advertir que la creación del idioma por ellos iniciada, consistió esencialmente en el hallazgo de nuevos modos de expresión; pues voces peculiares inventaron muy pocas [...]. Lo que empezó así a formarse fue otro castellano, tal como este idioma resultó al principio otro latín: y ello por agencia, también, de los poetas populares”. Lugones, Leopoldo. *El payador*, ob. cit. p. 1.

rechazando así las obras criollistas más contemporáneas. Con esto busca resguardar la “tradición recién creada” y evitar reelaboraciones y reinterpretaciones que la pongan fuera del control de la elite letrada, ya que como señalamos más arriba, el núcleo criollista era especialmente productivo en ese sentido. Justamente por eso afirma en la última conferencia la necesidad de controlar la edición y circulación del poema de Hernández:

El poema necesita una expurgación prolija y una anotación apropiada. Entregado a la explotación de comerciantes ignaros, sus últimas ediciones son sencillamente ilegibles. Abundan en ellas los errores tipográficos, los versos destruidos, hasta los injertos de palabras extranjeras y las variaciones audaces (*El P*, 187).

La impostación de una voz “popular”

De manera análoga Lugones diseña una oposición entre lo que nombra como “poesía” (incluida en el ámbito de la “estética” y asociada a lo “genuino”, “inconsciente” e “instintivo”) y lo que llama “literatura” (equivalente de “retórica” y “artificio”). La distinción tiene menos que ver con una diferencia referida a géneros o especies literarias que a posiciones de política cultural.

Lugones subraya, como un importante argumento en su defensa de *Martín Fierro*, su popularidad. Así se distancia del criterio más frecuente en la alta cultura, que solía considerar el “éxito” de las obras como factor de desprestigio.⁴⁹ En la propuesta político-cultural de Lugones, la popularidad de la obra elogiada era un factor fundamental ya que implicaba definir el lugar de la escritura (en sus propios términos, “poesía”) dentro de la sociedad, y la búsqueda de una literatura para una nueva audiencia. Así, establece una lista de criterios de canonización para las obras destinadas a un determinado sector de la sociedad, representado por las mayorías. El nuevo público de comienzos de siglo, constituido por lectores de escaso capital cultural explica la centralidad de criterios como la comprensibilidad, la sencillez de expresión y la capacidad de interpelar a los individuos de esta nueva audiencia como sujetos integrantes de una comunidad imaginaria, la nación, por medio de símbolos e imágenes directas:

porque todo grande arte social [...] debe buscar los medios conducentes a la popularidad. El ser demasiado literarios y con ello exigentes de una cultura especial en el lector es el defecto capital de la *Eneida* y de los poemas del Renacimiento (*El P*, 20).

Es por esto que para Lugones el *Martín Fierro* es “superior al purismo y a la literatura”,⁵⁰ ya que contiene la potencialidad didáctica e integradora de la que carecen los productos artificiosos de la alta cultura. Tal era el caso de *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez —el ejemplo es de Lugones— que fue escrita en endecasílabos porque así lo legislaba la preceptiva, con lo que sus estrofas ahora “yacen enterradas en el panteón antológico” (*El P*, 57). El alejamiento —mediante el endecasílabo— del ritmo propio de la lengua oral diferencia a Ricardo Gutiérrez de José Hernández, que escogió el octosílabo en “uno de sus habituales

⁴⁹ Mientras que para miembros de la elite letrada la idea de popularidad y aceptación por parte de un público indiferenciado resultaba insultante, otros sectores comienzan a exhibir la proximidad con el mismo, transformándola en argumento que justifica el éxito. Cfr. fuentes y textos críticos sobre este tema: - Rivera, Jorge. “La forja del escritor profesional: 1900-1930. Los escritores y los nuevos medios masivos” en: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. n° 57, Buenos Aires, CEAL, 1980.

- A.A.V.V., *El escritor y la industria cultural* (comp. Jorge B. Rivera), Buenos Aires, C.E.A.L., 1980

- Oyuela, Calixto. *Estudios literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, t. II, p. 364. Editado también en: *El escritor y la industria cultural*. (Comp. Jorge Rivera), op. cit.

- García Mérou, Martín. *Recuerdos Literarios*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1915.

- *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 7/10/1899, 1/12/ 1898.

⁵⁰ Lugones, L. *El payador*, ob. cit., p. 3

instintivos aciertos” con lo que la obra “hubo de incorporarse naturalmente a la memoria popular” (*El P*, 57).

El criterio de comprensibilidad correspondiente al nuevo público, que debía regir un catálogo de obras nacionales eficaces, es el que le hace elogiar el *Martín Fierro*, por su “lenguaje poético que debía ser entendido” por la muchedumbre que lo consumía (*El P*, 57). Tanto el criterio didáctico que hemos señalado como los rasgos populistas de su estrategia explican la observación atenta de los cuentos de Fray Mocho, cuyos “involuntarios” octosílabos en prosa —como los “instintivos aciertos” de Hernández— registran la cadencia del habla popular:

Y en cuanto al castellano, su índole rítmica es de tal modo octosilábica, que casi todos los refranes forman, como he dicho, un par octosílabo. Las mismas frases sentenciosas tienden a tomar esta medida; y así, nuestro contemporáneo José Sixto Álvarez, que no era poeta, escribió en octosílabos involuntarios casi todos aquellos pintorescos “Cuentos de Fray Mocho” donde dialogan, haciendo filosofía popular, los tipos del bajo pueblo (*El P*, 57).

Y esto era menos porque creyera recomendable su lectura que por la admiración de quienes dominaban el secreto de un lenguaje que los hacía inmediatamente populares, ya que se trataba de encontrar la modulación de una voz que (como la del tribuno popular evocado por Ramos Mejía) pudiera ser imitada para servir a la educación y a la conducción del pueblo. En ese sentido *El payador* es un lugar donde se registra el poder instituyente de esas mayorías cuya fuerte presencia le sugiere a Lugones la necesidad de impulsar una operación cultural que permita hacer de la nueva audiencia —“la dura arcilla de las muchedumbres” (A, 29)— un elemento maleable de la política.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1980). *El escritor y la industria cultural* (comp. Jorge B. Rivera), Buenos Aires, CEAL.
- ALTHUSSER, Louis (1984). "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", Buenos Aires, Nueva Visión.
- Caras y Caretas*, Buenos Aires, 7/10/1899, 1/12/1898, 12/10/1901.
- DE IPOLA, Emilio (1983). *Ideología y discurso populista*, Buenos Aires, Folios Ediciones.
- EAGLETON, Terry (2000). *The Idea of Culture*, Oxford, Blackwell.
- GARCÍA MÉROU, Martín (1915). *Recuerdos Literarios*, Buenos Aires, La cultura argentina.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1993). "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor" en: *Hispanérica*, n° 64/65.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1994). "Lugones: la coronación imposible", *Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Homenaje a José Martí. Actas*, Universidad Nacional de La Plata.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1996). "Comienzos en fin de siglo: Leopoldo Lugones" en: *Orbis Tertius, Revista de Teoría Crítica Literaria*, n° 2/3.
- HALL, Stuart (1984). "Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'" en: Samuel, Raphael. (Comp.) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica/Grijalbo.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1987). "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)" en: *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- INGENIEROS, José (1915). "La formación de una raza argentina" en *Revista de Filosofía*, Año I, n° VI, Buenos Aires.
- JITRIK, Noé (1960). *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra.
- JITRIK, Noé (1967). "El modernismo" en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- LUDMER, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana.
- LUGONES, Leopoldo (1960). *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Eudeba.
- LUGONES, Leopoldo (1979). "Oda a los ganados y las mieses" (*Odas Seculares*) en: *El payador y Antología de poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- LUGONES, Leopoldo (1991). *El payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- LUGONES, Leopoldo (1966). *La guerra gaucha*, Buenos Aires, Huemul.
- LLOYD, David y Thomas, Paul (1998). *Culture and the State*, New York and London, Routledge.
- MONTALDO, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- MONTELEONE, Jorge (1989). "El canto natal del héroe" en: Montaldo, Graciela (Comp.) *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, Buenos Aires, Contrapunto.
- PRIETO, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.
- RAMOS MEJÍA, José María (1912). *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Lajouane.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1976). "Prólogo a Ariel" en: Rodó, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- RINESI, Eduardo (1977). "Las formas del orden (apuntes para una historia de la mirada)" en: González, Horacio; Rinesi, Eduardo y Martínez, Facundo, *La nación subrepticia*, Buenos Aires, El Astillero.
- RIVERA, Jorge (1980). "La forja del escritor profesional: 1900-1930. Los escritores y los nuevos medios masivos" en: *Capítulo. La historia de la literatura argentina* n° 57. Buenos Aires, CEAL.
- RODÓ, José Enrique (1976). *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- ROJAS, Ricardo (1948). *Historia de la literatura argentina. Los modernos*, Buenos Aires, Losada.
- SALESSI, Jorge (1995). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- SCHILLER, Friedrich (1981). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Buenos Aires, Aguilar.
- TERÁN, Oscar (1993). "'El payador' de Lugones o 'la mente que mueve moles'" en: *Punto de vista* n° 47, Buenos Aires, diciembre de 1993.
- VIÑAS, David (1974). "Suicidio del escritor burgués: Lugones" en: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- ZIMMERMAN, Eduardo (1995). *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*. Buenos Aires, Sudamericana-Universidad de San Andrés.